



«Yo me estaba reposando»: notas a la fortuna de un romance de Juan del Encina y su posible influencia en la *Noche oscura* de San Juan de la Cruz

«Yo me estaba reposando»: notes on the fortune of a ballad by Juan del Encina and its possible influence on the *Noche oscura* by San Juan de la Cruz

Citación: LASKARIS, Paola (2025), «“Yo me estaba reposando”: notas a la fortuna de un romance de Juan del Encina y su posible influencia en la *Noche oscura* de San Juan de la Cruz», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 14, pp. 70-91. <https://doi.org/10.14198/rcim.27744>

Paola Laskaris

Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Italia

paola.laskaris@uniba.it

<https://orcid.org/0000-0003-2221-3536>

Resumen

El presente trabajo sondea los vínculos entre el romance «Yo me estaba reposando» de Juan del Encina, incluido en su *Cancionero* de 1496, que gozó de larga fortuna, según demuestra una tradición textual tan varia como articulada, y una de las cumbres de la poesía mística: *Noche oscura* de San Juan de la Cruz. Las afinidades entre ambos textos nos ayudan a profundizar en el papel de la poesía culta y popular del otoño de la Edad Media como fuente de inspiración para el carmelita, arrojando nueva luz sobre algunas claves de su lírica.

Palabras clave: Juan del Encina; San Juan de la Cruz; romance; amor; espiritualidad

Abstract

The present work explores the links between the ballad «Yo me estaba reposando» by Juan del Encina, included in his *Cancionero* of 1496, which enjoyed a long fortune, as demonstrated by a textual tradition as varied as it is interconnected, and one of the summits of mystical poetry: *Noche oscura* by San Juan de la Cruz. The affinities between the two texts help us to delve deeper into the role of the cultured and popular poetry of

Conflicto de intereses: La autora declara no tener conflicto de intereses.



Licencia: Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



the autumn of the Middle Ages as a source of inspiration for the Carmelite, shedding new light on some of the keys to his lyric poetry.

Keywords: Juan del Encina; San Juan de la Cruz; spanish ballad; love; spirituality



1. (ESPOSA:) En el mi lecho en las noches busqué al que ama mi alma; busquele y no le hallé.
2. Levantarme he agora, y cercaré por la ciudad, por las plazas y lugares anchos, buscaré al que ama mi alma; busquele, y no le hallé.

Cantar de los cantares, III, 1-2
[traducción de Fray Luis de León]

En una de sus lúcidas incursiones en la poesía de Garcilaso, Antonio Gargano, a propósito del símbolo de la noche en la poesía de San Juan de la Cruz y su posible relación con los versos del toledano, profundizaba en la naturaleza circunstancial de dicha imagen, afirmando que en ambos ingenios esta

asume el significado de dolorosa experiencia del extrañamiento del mundo; una experiencia que en Garcilaso es producida por defecto o falta de razón, y es causa a su vez de un miedo que genera angustia, mientras que en san Juan es causada por una aniquilación de las potencias o facultades del alma, que igualmente provoca un estado doloroso de angustia. Opino, sin embargo, que la analogía no puede forzarse más allá, y que debe mantenerse en el umbral de este común núcleo de significado, a partir del cual las divergencias empiezan a contar más que las afinidades (Gargano 2023a: 124).

A la hora de definir ese retablo poético de gran delicadeza e insuperable fuerza que es la obra del carmelita, Giovanni Caravaggi alude a la «configurazione polisemica di molte immagini» y al «polimorfismo stilistico» que vertebraba sus poemas (Caravaggi 2022: 7-8) y que puede sintetizarse en un

esteso patrimonio di esperienze letterarie, che includeva sia il ricco filone biblico (dai *Salmi* al *Cantico dei Cantici*), sia la componente bucolica, rinvigorita in Spagna da Garcilaso de la Vega, sia varie espressioni della melica folclorica, e in particolare le canzonette amorose con *estribillo* (ritornelli) e i *romances* lirici in quartine assonanzate in sede pari (ma molto spesso rimate) (Caravaggi 2022: 19).

Pues bien, entre esos romances líricos en cuartetos asonantados que le sirvieron de inspiración a San Juan para levantar su perfecta arquitectura, pudo contarse también uno trovadoresco que gozó de cierta fama y difusión durante el siglo XVI. Se trata de «Yo me estaba reposando», que Juan del Encina compuso e incluyó en la *princeps* de su ejemplar

Cancionero de 1496 (96JE).¹ Este incunable, dirigido a lo más granado de aquella corte castellana (como evidencian las dedicatorias a los Reyes Católicos y a los duques de Alba), es el primer dechado del esfuerzo poético y talante filológico de un autor que quiso recoger, ordenar e imprimir sus obras más representativas, poniéndolas a salvo del olvido y, sobre todo, del manoseo impune de otras plumas, según aduce en el f. 1^o del prólogo:

andavan ya tan corrompidas y usurpadas algunas obrezillas mías que como mensageras avía embiado adelante, que ya no mías mas ajenas se podían llamar, que de otra manera no me pusiera tan presto a sumar la cuenta de mi lavor y trabajo; mas no me pude sufrir viéndolas tan mal tratadas, levantándoles falso testimonio, poniendo en ellas lo que yo nunca dixé ni me pasó por pensamiento (Pérez Priego 1996: 27).²

El acierto de esta operación poético-editorial viene avalado por las seis ediciones del magno *Cancionero* a lo largo del primer cuarto del siglo XVI,³ que hicieron del músico y bardo salmantino el corifeo de la lírica protorrenacentista y «el poeta más leído de España» (Jones & Lee 1975, I: 18),⁴ en virtud de la presencia sistemática de sus versos en los múltiples pliegos sueltos y cancioneros que circularon a lo largo del Quinientos.⁵

Entre los textos de Encina, el romance «Yo me estaba reposando» destaca por ser uno de los que disfrutaron de mayor fortuna, a tenor de su vasta y articulada tradición, resumida en el siguiente listado:

Cancioneros impresos	96JE <i>Cancionero de las obras de Juan del Encina</i> , Salamanca, s. i., 1496, f. 87 ^v [reeditado en Sevilla, 1501 y 1505; Salamanca 1507 y 1509; Zaragoza [1509] y 1516] (48 vv.) N46 <i>Cancionero de romances sin año</i> , Amberes, Martín Nucio, s. a. [1546], f. 256 ^v ⁶
----------------------	--

1. A lo largo de este trabajo, para referirme a los cancioneros utilizaré las convenciones establecidas por Dutton (1990-1991).
2. Véanse también la edición facsímil de finales de los años veinte del siglo pasado (Cotarelo 1928), así como Jones & Lee 1975 y Rambaldo 1978. Actualmente Virginie Dumanoir está preparando la edición crítica de los romances de Juan del Encina, respondiendo así a una exigencia ya señalada por Álvaro Bustos que, junto a Víctor Infantes, subrayó la dificultad de la operación, dados los «múltiples problemas ecdóticos, de atribución, difusión en pliegos, etc.» que comporta (Bustos Táuler 2010: 13, n. 4).
3. Sevilla, Juan Pegnitzer y Magno Herbst, 1501; Burgos, Andrés de Burgos, 1505; Salamanca, Hans Gysser, 1507; Salamanca, Hans Gysser, 1509; Zaragoza, s. i., 1512 y Zaragoza, Jorge Coci, 1516. Véase Beltran 1999.
4. Para un análisis detallado de la estructura del *Cancionero* véase en esencial la tesis doctoral de Bustos Táuler (2010).
5. Según aclara Jones (1976: 102), «Encina's poetry was broadcast more widely in pliegos sueltos, and in this form retained its appeal at least until late in the seventeenth century».
6. Higashi & Garvin 2021: 701-702, 901, n.º 158. Interesa destacar que en este cancionero el poema de Encina viene precedido por los romances «Los que habéis servido amores» (Higashi & Garvin 2021: 698-699, n.º 156) y «Aquejándome el dolor» (Higashi & Garvin 2021: 700, n.º 157), que tratan de los peligros a los que se exponen las almas enamoradas. En el primero se alude a los claroscuros de la experiencia sentimental: «que cuando amor resplandece / da dolor demasiado, / que es un sol que se oscurece / apartado de lo claro» (vv. 17-20); en el segundo, el yo poético, acosado por la desesperación, sale de la ciudad y penetra en una arboleda que se nos describe como un *locus amoenus* que preludia la muerte del protagonista/narrador: «Aquejándome el dolor, / de tristeza que tenía, / salime de la ciudad, / por ver si me alegraría. / [...] / Estando en esta arboleda, / donde tal música había, / dos mil aves diferentes / que hace dulce

	M50 <i>Romances</i> [...], s.l., Guillermo de Miles, 1550 N150 <i>Primera parte de la Silua de varios Romances</i> [...], Zaragoza, Juan de Nájera, 1550 N50 <i>Cancionero de romances</i> , Amberes, Martín Nucio, 1550 N55 <i>Cancionero de romances</i> , Amberes, Martín Nucio, 1555 N68 <i>Cancionero de romances</i> , Amberes, Philipppo Nucio, 1568 L81 <i>Cancionero de romances</i> , Lisboa, Manuel de Lyra, 1581
Cancioneros manuscritos	MP4 <i>Cancionero Musical de Palacio</i> , [ca. 1498-1520], ff. 52 ^v -53 (4 vv.) ⁷ EH1 <i>O Cancioneiro musical e poético</i> , Elvas, Biblioteca Pública Hortensia, ms. 11973, [ca. 1520] ff. 9 ^v -11 (48 vv.) ⁸
Pliegos sueltos	RM936 <i>Libro en el cual se contienen cincuenta romances con sus villancicos y desechas</i> , s. l., s. i., s. a. [RM935, RM935.5 ambos de paradero desconocido] ⁹ RM420 <i>Romance nueuamente glosado por Pedro de Palma</i> [...] con un romance de Juan del enzina, s. l., s. i., s. a. [paradero desconocido] RM598 <i>Este es el pleito de los judios con el perro de Alua</i> . [...] Nueuamente trobado por el bachiller Juan de Trasmiera. [...] E vn romance de Juan del Enzina, s. l., s. i., s. a. [Toledo, Juan de Ayala, c. 1539-1542] ¹⁰ BNE, R-9429 RM1040-5 <i>Montesini et oliuero romance de su desafio</i> [que contiene «Yo me estaua reposando»], s. l., s. i., s. a. [paradero desconocido]

A estos testimonios hay que añadir una versión a lo divino conservada en el célebre *Cancionero* manuscrito de Rennert (British Library, LB1), que debió de gestarse en la órbita del salmantino:¹¹

LB1 *Cancionero de Rennert* (ca. 1510), f. 120 [«Yo me estaua en la mi celda» - versión a lo divino (20 vv.)].¹²

armonía. / Y hablando aqesto así, / muerto en el suelo caía». Nótese la rima en *-ía*, que es la misma del romance de Encina. También el que sigue («Descúbrase el pensamiento», Higashi & Garvin 2021: n.º 159) desarrolla el tema del amante desdichado. El *pathos* trágico de este microciclo se mitiga con el sarcasmo en los improprios a la dama *desagradecida* del siguiente («Desamada siempre seas», Higashi & Garvin 2021: n.º 160).

7. MP4 reproduce la anotación musical, copiando solo el texto de la primera cuarteta del romance, lo cual es índice de su notoriedad dentro del ámbito cortesano. Véase Romeu Figueras 1965, 3b: 283-284, n.º 77.
8. Joaquin 1940: 159, n.º 9, 182; Dumanoir, 2022: 115-117, n.º 15/1.
9. Acerca de este cancionero véanse Rodríguez-Moñino 1962; Garvin 2015, 2020 y 2022.
10. Le agradezco a Inmaculada García-Cervigón del Rey (2019: 915) los datos, hasta hoy desconocidos, sobre el lugar e impresor del pliego, sacados de su trabajo de catalogación de los pliegos estampados en las imprentas toledanas de la época incunable y post-incunable. En ambos pliegos (Rodríguez-Moñino 1997: n.º 420, 598), el romance de Encina se coloca al final, casi para llenar el último folio, ocupado por la narración (38 estrofas de nueve octosílabos rimados: ABBAACDDC) de una querrela suscitada por unos judíos contra un perro que los mordía, de sabor “surrealista” y antisemita; véase Martín 2014).
11. Sobre la atribución a Encina véase Bustos Taúler 2012.
12. Rennert 1895: 140, n.º 349; Dumanoir 2022: 118-119, n.º 15/2. Según Dumanoir, el romance es «un testimonio valioso de la actividad poética de Juan del Encina» y revela las dos facetas del autor: «el cortesano y el sacerdote». Aclara en nota que Rennert, al editar el manuscrito, lo consideró anónimo, «pero el romance pertenece a 96JE» (Dumanoir 2022: 118, n. 1). Sin embargo, no podemos garantizar a ciencia cierta la

En esta relectura sacra la voz poética es la de un hombre (posiblemente un monje o fraile) que en la soledad de su celda es visitado por la Muerte, que le invita a gozar de los placeres mundanos antes de recibir su merecida sentencia. El clérigo rehúsa la tentación y se abriga en una capilla para rezar a la Virgen, recobrando la seguridad y firmeza de su fe. El texto, condensado en veinte octosílabos (menos de la mitad de la versión profana divulgada por 96JE), se abre y se cierra en círculo con la reiteración de la misma imagen: «Yo me estava en la mi çelda / rrezando commo solía, / [...] / A mi çelda ove tornado / a rrezar commo solía».

Copiamos en la siguiente tabla el texto del romance de Encina tal como lo transmite la *princeps* (brindando al pie las variantes del resto de la tradición) y su refundición *a lo divino* (LB1):

96JE	JUAN DEL ENCINA	LB1	ANÓNIMO
	Yo me estava reposando durmiendo como solía; recordé triste, llorando con gran pena que sentía.		Yo me estava en la mi çelda rrezando commo solía, cargado de pensamientos, que valerme no podía.
5	Levanteme muy sin tiento de la cama en que dormía, cercado de pensamiento que valer no me podía.	5	Por ay viniera la Muerte y esta rrazón me diría: que gozase d'este mundo, que en el otro lo pagaría.
10	Mi pasión era tan fuerte que de mí yo no sabía; comigo estava la muerte por tenerme compañía.	10	Tal consejo como aqieste, yo no se lo tomaría; fueme para la yglesia, con la devoçión que tenía, ¹³ finqué rodillas en el suelo; ¹⁴ delante Santa María
15	Lo que más me fatigava no era porque muría, mas era porque dexava de servir a quien servía.	15	púseme y allí contemplo, en la devoçión que tenía. ¹⁵ Desque huve rreposado, muy alegre quedaría.
20	Servía yo una señora que más que a mí la quería, y ella fue la causadora de mi mal sin mejoría.	20	A mi çelda ove tornado a rrezar commo solía.
25	La media noche passada, ya que era cerca del día, salime de mi posada por ver si descansaría.		----- v. 1 estaua] estana N55 v. 2 durmiendo] dormiendo RM420; RM598 v. 3 recordé] acordé MP4 recorre RM936 v. 4 sentía] sintia RM936
	Fui para donde morava		

autoría de dicha composición, ya que carecemos de datos incontrovertibles, más allá de la evidente cercanía textual, para atribuir la versión *a lo divino* a la pluma del salmantino.

13. Verso hipermétrico.

14. Verso hipermétrico.

15. Verso hipermétrico.

<p>30 aquella que más quería, por quien yo triste penaba, mas ella no parecía. Andando todo turbado con las ansias que tenía, vi venir a mi cuidado dando voces, y decía: «Si dormís, linda señora, recordad por cortesía, 35 pues que fuerdes causadora de la desventura mía. Remediad mi gran tristura, satisfazed mi porfía porque si falta ventura, 40 de todo me perdería». E con mis ojos llorosos un triste llanto hacía, con suspiros congojosos, y nadie non parecía. 45 En estas cuitas estando, como vi que esclarecía, a mi casa sospirando me bolví sin alegría.</p>	<p>v. 14 no era] na era N150 muría] moria N46; RM936; RM598 v. 17 una señora] a una señora N46; N150; N50; N55; N68; L81 v. 22 ya que era] ya era RM936 del día] el día RM420 v. 23 salime] salia me RM936 v. 25 fui para donde] fuime para do N46; RM598; N150; N50; N55; N68; L81 v. 27 por quien] porque N46; N150; N50; N55; N68; L81 v. 28 parecía] parescia RM936 lo sabia N46; RM598; N150; N50; N55; N68; L81 v. 31 mí] mi el RM936 v. 35 fuerdes] fuistes N46; RM936; RM598; N150; N50; N55; N68; L81; fueste RM420 v. 41 llorosos] llorando RM936 v. 44 parecía] parescia RM936 v. 46 esclarecía] esclarescia RM936 v. 48 me bolví] me boluia RM936 sin alegría] como solia N46; RM936; RM598; N150; N50; N55; N68; L81</p>
---	---

Entre las exiguas variantes (en su mayoría gráficas) que nos brinda la tradición del romance cabe notar que la única de cierta relevancia es la del verso final (v. 48), que en 96JE y en las demás ediciones del cancionero registra la lección «me volví sin alegría», cuando el resto de testimonios traen «me volví como solía». Se trata del mismo verbo que emplea el anónimo autor de la versión a lo divino transmitida por LB1, cuando al final alude a la rutina del protagonista (vv. 19-20): «A mi çelda ove tornado / a rrezar commo solía». Esta coincidencia puede ser indicio de una mayor proximidad entre la versión manuscrita transmitida por el cancionero de Rennert y la impresa en los pliegos y cancioneros de mediados del siglo XVI.¹⁶

A esta doble transmisión del romance «Yo me estava reposando» hay que sumar los múltiples resultados de una larga tradicionalización del motivo del *Enamorado y la muerte*, que prolongó su vitalidad hasta bien entrado el siglo XX. Milá y Fontanals, en su *Romancerillo catalán* (1882), y más tarde Menéndez Pidal, en su *Flor Nueva de romances viejos* (1928), recogieron diversas versiones orales sobre un caballero que, mientras soñaba con su amada, fue visitado por la Muerte (una escena análoga a la fijada en el texto a lo divino de LB1).¹⁷ Reproducimos los primeros doce versos de tres de ellas:

16. Del cotejo resulta además que el testimonio que se distancia mayormente de la *princeps* y del resto de la tradición es el del *Libro de los cinquenta romances* (RM936).

17. El romance tuvo una larga difusión en ámbito catalán, según demuestra Milá y Fontanals (1882: 211-212).

<p>Aquesta nit he somiat, somiava y no dormía, somiava l'amor [meu] qu'als meus brassos la tenia. 5 Veig entrar una senyora molt blanca y descolorida: «Pr'hont n'ets entrat, l'amor [meu] pr'hont n'ets entrat, amor mía. Las puertas están cerradas 10 ventanas y xelosías». «No soy l'amor, caballero: la Muerte que Dios t'envía». (Milá y Fontanals 1882: 211-212)</p>	<p>Un sueño soñaba anoche soñito del alma mía; soñaba con mis amores, que en mis brazos los tenía. Vi entrar una señora tan blanca, muy más que la nieve fría. «¿Por dónde has entrado, amor? ¿Cómo has entrado, mi vida? Las puertas están cerradas, ventanas y celosías». «No soy el amor, amante: la Muerte que Dios te envía». (Menéndez Pidal 1928: 78-79)</p>	<p>«Yo me estaba reposando anoche como solía, soñaba con mis amores que en mis brazos se dormían. Vi entrar señora tan blanca, muy más que la nieve fría. ¿Por dónde has entrado, amor? ¿Por dónde has entrado, vida? Las puertas están cerradas, ventanas y celosías. No soy el amor, amante, la muerte que Dios te envía». (Menéndez Pidal 1928: 64)</p>
---	---	--

Estas versiones tradicionalizadas parecen retomar y fundir en un mismo cauce ambos motivos: el del enamorado que sale en busca de la amada (tal como reza en 96JE) y el del er mitaño visitado por la Muerte (LB1). Sobre los vínculos entre las versiones orales del romance del *Enamorado y la muerte* y el texto de Encina se han formulado dos teorías diferentes. La primera es la de Menéndez Pidal, retomada por Diego Catalán (1970: 13-55), según la cual sería plausible fijar el origen de la tradición del *Enamorado y la muerte* en el citado romance encinesco «Yo me estaba reposando». Ahora bien, según aclara Catalán, ambos textos presentan una diferencia sustancial, ya que en el del salmantino

el poeta se debate con su propia pasión, analizada de acuerdo con la técnica introspectiva entonces de moda, y la Muerte que tiene en su compañía es solo un estado de conciencia, al que llega con naturalidad desde el amor desesperado. [...] En el romance tradicional todas las disquisiciones introspectivas desaparecen y el Enamorado se encuentra frente a frente con la Muerte, cuya visita, imprevista e inexorable, viene a truncar su ventura amorosa (Catalán 1970: 22)

Catalán concluye haciendo hincapié en la fuerza literaria de tal transformación, ejemplo evidente de la prodigiosa capacidad recreadora de la tradición oral.

La segunda hipótesis, ya avanzada en su momento por Romeu Figueras (1965: 73) y actualizada por Rovira Cerdà (2020: 416), considera el poema trovadoresco de Encina una posible *refundición* de un motivo tradicional preexistente: el del *Enamorado y la muerte*, nacido al calor del propio siglo XV. La conjetura avanzada por Romeu Figueras

presupone la existencia de una versión primitiva de *El enamorado y la Muerte*, actualmente desconocida, que, por una parte, habría inspirado a Juan del Encina y, por otra parte, se situaría entre las primeras canciones de este ciclo que ha pervivido y evolucionado en la tradición oral hasta llegar al siglo XX.

Las relaciones temáticas y textuales que la estudiosa brinda en su labor de reconstrucción de las fuentes del motivo tradicional van encaminadas a una conclusión que, si bien no excluye el vínculo con el texto de Encina, amplía el radio de acción de las contaminaciones:

Todos estos textos dibujan una trama de motivos argumentales ausentes en el poema cortesano de Juan del Encina que comienza «Yo me estaba reposando», comúnmente considerado como el origen que inspiró la composición de *El enamorado y la Muerte*. A nuestro modo de ver, este

hecho demuestra que el romance anónimo, si se inspiró en Juan del Encina, también reelaboró de manera no menos intensa algún otro texto emparentado con las danzas de la Muerte y el *memento mori*. (Rovira Cerdà 2020: 433)

Dicha perspectiva podría explicar también lo peculiar de la versión recopilada en LB1, que acaso no sea una mera derivación *a lo divino* del romance del salmantino, sino una versión que entroncaría directamente con la tradicionalización del motivo sacro-profano de la personificación de la muerte y de su diálogo con el hombre, atormentado por la frustración de sus deseos y su propia fragilidad. Según Rovira Cerdà, tal *antropomorfización* sería el producto de la fusión entre el motivo del caballero que fallece por amor y el de la natural caducidad de la existencia humana.¹⁸

Dentro del crisol de *interferencias* poéticas del que saldrían las versiones orales participan otro romance de Encina, «Por unos puertos arriba / de montaña muy oscura / caminava un caballero / lastimado de tristura» (96JE, f. 87), también compilado en el *Cancionero Musical de Palacio* (MP4), y el anónimo «Dígame tú, el ermitaño». Según Catalán, la vinculación entre estos motivos debió de cristalizar ya en el siglo XV y «con anterioridad a la reestructuración, en forma de romance narrativo, del poema trovadoresco de Juan del Encina» (Catalán 1970: 50).

Cabe señalar también que en el *Libro de cinquenta romances* [RM936] —una de las fuentes que consigna el romance «Yo me estava reposando»— hay otro romance de 14 versos (f. Aij^v) donde se combinan algunas de las claves e ingredientes del texto del salmantino y que parecen relacionarse con el del *Enamorado y la Muerte*:

Durmiendo estaua el cuydado, que el pesar le adormecía; el dolor del corazón sus tristes ojos abría, si triste estaua velando,	5
durmiendo más mal sentía. Con suspiros y llorando su graue pasión dezía: «Di, Muerte, ¿por qué no vienes y sanas la pena mía?	10
Darás fin a mi esperança y a mi deseo alegría, que la vida que no biue morir mejor le sería». ¹⁹	

18. «El romance anónimo escenifica a la Muerte no como una simple abstracción conceptual, resultado de una hipérbole poética, sino como un ser real y visible que lleva a cabo su cometido de anunciar al enamorado su inminente final. Se trata de una advertencia real, que se cumplirá sin demora. Esta imagen parece tallada a la medida de las danzas macabras, donde la misma Muerte baila con diferentes personajes arquetípicos para advertirles en qué concluye aquella danza, símbolo de la vida» (Rovira Cerdà 2020: 413).

19. Sobre el romance en cuestión, véase también Rodríguez-Moñino 1962: 168.

La coincidencia de la rima consonante en *-ía* en ambos romances y su afinidad temática resultan llamativas, sobre todo si consideramos la proyección de estos elementos en la lírica del siglo XVI. Según Catalán, la pervivencia de los motivos de mayor índole cortesano y trovadoresco, cuajados al calor del ambiente refinado del ocaso de la Edad Media, iría diluyéndose a lo largo de la centuria, dejando mayor espacio, por un lado, a la recuperación de los romances viejos de tipo épico-histórico, y por otro, a las innovaciones temáticas del romancero artificioso (morisco, pastoril, fronterizo, etc.), hasta llegar a la experimentación del romancero nuevo:

Una vez pasado de moda, el “romance” trovadoresco nunca volverá a ser apreciado. Aquellos poemitas, tan representativos de un momento literario y musical, resultaron carentes de todo interés, no sólo para los poetas romancistas de fines del s. XVI y comienzos del s. XVII, sino también para los modernos gustadores del Romancero (Catalán 1970: 55).

Sin embargo, todo ese caudal de motivos protorrenacentistas no se dispersó totalmente en la segunda mitad del Quinientos, según despeja su pervivencia en la obra de un poeta que supo justipreciar los brotes líricos de aquel mundo trovadoresco en disolución, acogiendo en sus versos algunos de los motivos (tanto formales como simbólicos) del cancionero, con vistas a metamorfosearlos en una sustancia poética del todo nueva y extraordinaria. Ese poeta fue San Juan de la Cruz.

El místico carmelita no solo supo reconocer el valor, la inmediatez y la patética *naïveté* de la poesía devocional castellana que había circulado por la corte de los Reyes Católicos, sino que la integró y armonizó —con la correspondiente vertiente profana—, en su proceso de sublimación y *divinización* de la lírica amorosa, natural secuela del fervor espiritual que lo abrasaba. Según Dámaso Alonso,

todo lo que en su obra no viene del *Cantar de los Cantares* (cuya «divinización es un proceso exegético muy antiguo) deriva de la conversión a fin religioso de dos procedencias amatorias profanas: 1) la poesía de tipo tradicional; 2) la poesía de tipo pastoril italianizante (Alonso 2008: 201).

A este compás binario hay que sumar la influencia de la poesía cortesana de los cancioneros (fruto a su vez de una clara hibridación de estas dos modalidades líricas: la culta y la popular), que debió de alentar en determinados moldes el plectro del carmelita.

Es del todo evidente en la escritura del místico de Fontiveros el rastro de la tradición poético-musical de la Baja Edad Media; su familiaridad no solo con la poesía popular (romances, villancicos, etc.) cantada y luego recopilada en cancioneros impresos y manuscritos,²⁰ sino también con la lírica trovadoresca, más culta y cortesana, que recuperaba, refundía y vertía a lo divino algunos de sus motivos.²¹

20. Esta inclinación hacia la poesía popular, especialmente productiva en los conventos carmelitas, la compartió la propia Santa Teresa, que propiciaba el uso del canto como expresión de más honda, directa y genuina comunicación con Dios. Véase por ejemplo la reciente contribución de López Castro (2020). Sobre la relación entre poesía y música en aquella orden, véase Lobera Serrano & Prellwitz 1979 y 1980.

21. Una «hipérbole sagrada» que, según Lida de Malkiel (1946: 130) «no es en las postimerías del siglo XV español, accidente de decadencia —como lo es en el resto de Europa—, sino elemento dos veces castizo, por su antigua raíz medieval y por su entronque con la irrupción de los conversos en la sociedad cristiana». Véase también el estudio canónico de Wardropper 1958.

A zaga de las consideraciones de García de la Concha, que distinguió los grandes poemas del carmelita de las canciones tradicionales a lo divino, Mancho Duque afirma que «lo habitual en la divinización carmelitana eran romances o villancicos, para lo que se utilizaban como fuentes romances íntegros y diversas colecciones de poesía a lo divino, manejadas directa o indirectamente» (Cruz 2023b: 311). Sin embargo, apenas se ha profundizado en la relación intertextual entre la poesía de San Juan y la lírica cancioneril (González Cuenca 1993), concretamente con la obra de Juan del Encina.²²

Los propios romances del carmelita —escasamente considerados por la crítica, según ya apuntara Ruano de la Iglesia (Cruz 2023a: 83; Torres Jiménez 2015)— son un primer indicio de la posible afinidad con los del salmantino, aunque no el único. Muy probablemente compuestos en la cárcel (entre diciembre de 1577 y agosto de 1578), constituyen un conjunto de 310 versos octosílabos, «monótonamente rimados en *-ía* del principio al fin como para ser recitados de un tirón», y conforman, junto con el *Cántico*,

un poema unitario, compacto, denso, sintético, expresivo de una vivencia en emergencia, que precisaba repetir por seguridades y que constituye la *summula* de toda su teología cristocéntrica. Por este estilo de cantilenas se enseñaba la doctrina y se repetía. Los romances son, por ello, el prólogo natural de su pensamiento. [...] al ritmo marcial, sin florituras literarias, van desfilando afirmaciones sobrias, rotundas, cuadrículadas (como en la arquitectura herreriana), dando al final un grandioso monumento (Cruz 2023a: 83-84).

Lo que sorprende de este corpus romanceril es la marcada predilección por la asonancia en *-ía*, la misma que emplea Juan del Encina en su romance «Yo me estaba reposando».²³ Al joven Juan de Yepes, estudiante en Salamanca, no debieron de serle nada extrañas las obras del célebre músico, poeta y dramaturgo, cuyos versos continuaban cantándose y circulando en pliegos y antologías. Ítem: debió de serle bastante familiar aquel romance tan perfectamente construido y tan enigmático en su desenlace, si consideramos que muchos de los trazos que el carmelita incluiría más tarde en uno de sus poemas más bellos y diáfanos, *Noche oscura*, parecen remontarse a dicho romance.

Si leemos los dos textos en paralelo no podremos dejar de apreciar cierto parecido, como se desprende de los términos y expresiones en cursiva.

22. A primera vista, en la oceánica bibliografía sobre San Juan de la Cruz no hay referencias a Juan del Encina como posible fuente. Véase Diego Sánchez 1999.

23. La misma asonancia la comparten también los romances «Durmiendo estava el cuidado» (RM936) y «Aquejándome el dolor» (N46), próximos al que nos ocupa en el pliego de los *Cincuenta romances* y en el *Cancionero sin año* de Nucio.

JUAN DEL ENCINA ²⁴	SAN JUAN DE LA CRUZ ²⁶
Yo me estaba <i>reposando</i> <i>durmiendo</i> como solía, acordé, triste, llorando con gran pena que sentía.	En una <i>noche oscura</i> , <i>con ansias</i> , en amores <i>inflamada</i> , ¡oh dichosa <i>ventura!</i> , <i>salí</i> sin ser notada, estando ya mi casa sosegada.
5 Levanteme muy sin tiento de la cama en que <i>dormía</i> , cercado de pensamiento que valer no me podía.	5 A oscuras y segura, por la secreta escala, disfrazada, ¡oh dichosa <i>ventura!</i> a oscuras y en celada, ²⁷ estando ya mi casa sosegada.
10 <i>Mi pasión era tan fuerte</i> <i>que de mí yo no sabía</i> ; comigo estaba la muerte por tenerme compañía.	10 En la <i>noche</i> dichosa, en secreto, que nadie me veía, <i>ni yo miraba cosa</i> , <i>sin otra luz y guía</i> , 15 <i>sino la que en el corazón ardía</i> .
15 Lo que más me fatigaba no era porque moría, mas era porque dejaba de servir a quien servía.	Aquesta me guiaba más cierto que la luz del mediodía adonde me esperaba <i>quien yo bien me sabía</i> , 20 en parte donde <i>nadie parecía</i> .
Servía yo una señora que más que a mí la quería, y ella fue la causadora de mi mal sin mejoría.	20 ¡Oh <i>noche</i> que guiaste!, ¡oh <i>noche</i> amable más que la alborada!, ¡oh <i>noche</i> que juntaste Amado con amada, 25 amada en el Amado transformada!
25 La media <i>noche</i> pasada, ya que era cerca del día, <i>salime de mi posada</i> <i>por ver si descansaría</i> . Fui para donde moraba <i>aquella que más quería</i> , ²⁵ por quien yo triste penaba, mas ella <i>no parecía</i> .	25 En mi pecho florido, que entero para él solo se guardaba, allí quedó <i>dormido</i> , y yo le regalaba, 30 y el ventalle de cedros aire daba.
<i>Andando todo turbado</i>	

24. Volvemos a reproducir el romance, separando las cuartetos, para apreciar mejor los núcleos rítmico-narrativos.

25. Este verso enlaza idealmente con otro de San Juan en la segunda estrofa de las *Canciones entre el alma y el esposo*: «Pastores, los que fuerdes / allá por las majadas al otero, / si por ventura vierdes / aquel que yo más quiero, / decilde que adolezco, peno y muero» (Cruz 2023b: 8). El valor totalizante de este sentimiento es explicitado en la declaración del heptasílabo «aquel que yo más quiero»: «Es a saber, más que a todas las cosas. Y entonces, hablando a lo perfecto, le quiere más que a todas las cosas el alma, cuando no se le pone nada por delante que la impida hacer y padecer por Él cualquier cosa. A Este, pues, que ella más quiere, envía por mensajeros a sus deseos, con el recaudo de sus necesidades y penas, diciendo: decilde que adolezco, peno y muero» (Cruz 2023b: 58).

26. Reproducimos el texto de la edición de Mancho Duque (Cruz 2023b: 199-202).

27. Forma adverbial alternativa al participio *en celada* (Cruz 2023b: 200, 738).

- 30 *con las ansias que tenía,*
vi venir a mi *cuidado*
dando voces, e decía:
«Si dormís, linda señora,
- 35 recordad por cortesía,
pues que fuerdes causadora
de la desventura mía.
- Remediad mi gran tristura,
satisfaced mi porfía
porque si falta *ventura,*
40 del todo me perdería».
- E con mis ojos llorosos
un triste canto hacía,
con suspiros congojosos,
e nadie non parecía.
- 45 En estas cuitas estando,
como vi que esclarecía,
a mi casa sospirando
me volví sin alegría.
- El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería,
35 y todos mis sentidos suspendía.
Quedeme y olvideme,
el rostro recliné sobre el Amado;
cesó todo, y dejeme,
dejando mi *cuidado*
40 entre las azucenas olvidado.

Por lo que atañe a los aspectos métrico-formales, está claro que nos encontramos ante dos poemas diferentes: por un lado tenemos un romance y por otro una composición en liras (ABABB).²⁸ Sin embargo, destaca cierta afinidad entre ambos, con referencia al ritmo y a la propia modulación estrófica (con ritmo cuaternario en el caso del romance²⁹ y ritmo quinario en el caso del carmelita), que permite aislar las distintas escenas del romance y ponerlas en relación con los versos sanjuanistas.

En el poema de Encina, el caballero, presa de un dolor insoportable y mortífero por la ausencia de su amada, sale de su casa en medio de la noche y del silencio (la insistencia inicial en los verbos *dormir* y *reposar* crea esta sensación de atmósfera nocturna y macabra por la presencia de la muerte, testimonio silencioso del dolor humano) hasta llegar a la

28. Josa (2023: 59) justifica en estos términos la elección de este metro: «La estrofa, compuesta por tres versos heptasílabos y dos endecasílabos, fue entendida por Garcilaso como rima y medida de la concordia, lo mismo que por fray Luis de León, de quien san Juan tuvo que ser alumno en la Universidad de Salamanca. El carmelita sabía que no había ninguna estrofa como la lira para la armonía del alma y la escala del ascenso místico».

29. Catalán se refirió al texto como a un «pseudo-romance» por su peculiar estructura métrica basada en cuartetos octosilábicos en los cuales los versos pares son monorrimos (todos en *-ía*) y los impares «con-suenan de dos en dos» (Catalán 1970: 13). Ya nos ocupamos en otro lugar de este asunto, concluyendo que no hay por qué juzgarlos como una corrupción o alteración de la forma romanceril, dado que se trata de una de sus posibles articulaciones, muy frecuente en la poesía de cancionero y estrechamente relacionada con el compás musical (Laskaris 2023: 75-76). Además, hay que subrayar también que en cualquier repertorio impreso o manuscrito entre finales del siglo XV y comienzos del XVI se le consideró un romance sin vacilaciones, por cumplir con su rasgo característico: la presencia de la asonancia en los octosílabos pares. Así lo explica el propio Encina en su *Arte de poesía castellana* que encabeza 96JE y va dedicado al príncipe don Juan. Véase Temprano 1973 y Dumanoir 2024: 74-75.

de la amada, que describe en los términos del siervo de amor rechazado por su *señora* y *causadora* de sus penas (la *belle dame sans merci*). El silencio se hace, entonces, más denso ya que ninguna voz responde al reclamo del amado que, sin mitigar su dolor, y al despuntar el alba, regresa a su casa suspirando y «sin alegría». Nos hallamos dentro del código cancioneril, con todo su diccionario sentimental: «triste» (vv. 3, 27, 42), «tristura» (v. 37), «pena» (v. 4), «muerte» (v. 11), «cercado» (v. 7) «pensamiento» (v. 7), «pasión» (v. 9), «servir» (v. 16) «servía» (vv. 16, 17), «señora» (v. 17, 33), «causadora» (vv. 19, 35), «turbado» (v. 29), «ansias» (v. 30), «cuidado» (v. 31), fatigaba (v. 13), «ventura» (v. 39), «desventura» (v. 36), «ojos llorosos» (v. 41), «sospiros congojosos» (v. 43), «cuitas» (v. 45).

Las mismas palabras y conceptos se hallan entreteljidos en la *versión* de San Juan, que no solo opera una *vuelta a lo divino* del núcleo central, sino que torna el drama nocturno del caballero, en la luminosa conquista de una amada que sale de su casa en plena noche en busca de su amado. Con la feliz diferencia de que lo encuentra, cumpliendo el deseo no alcanzado del protagonista de Encina.

Modelo y antecedente para ambos hubo de ser el *Canticum Cantorum*, que en su *versión Vulgata* reza: «In lectulo meo per noctes quæsiui quem diligit anima mea quæsiui illum et non inveni. // Surgam et circuibo civitatem per vicos et plateas quæram quem diligit anima mea quæsiui illum et non inveni» (III, 1-2). El eco del texto bíblico, primera reescritura a lo divino de un tema profano, germina tanto en el romance del salmantino como en la *Noche oscura*, dado que ambos escenifican aquel impulso urgente y necesario que irrumpe en la noche del alma y la empuja a despertar, levantarse y salir en busca de su amada/o, origen y fin de su bien, de su alegría (como sugiere el último verso de Encina, que expresa toda la decepción de quien retorna triste y solo al hogar).

En la lírica trovadoresca y cortesana se da una natural tendencia a la sublimación del amor que roza la experiencia mística:

el sufrir por amor será camino de perfección hacia todas las virtudes, será, en sí mismo, recompensa suficiente. [...] La divinización de lo amoroso que el *Ars Amandi* de Ovidio había propagado en forma irónica nos alegra, en el amor cortés, con una seriedad profunda que rivaliza con la religión cristiana, tomando de ella fórmulas y esquemas para su propia expresión (Rambaldo 1978, III: IX-X).

En su *Noche oscura* San Juan traduce en términos humanos ese *camino de perfección* espiritual del alma que, saliendo de su oscuridad y abandonado ya su espacio de caducidad corporal, logra la plena comunión con Dios. La ósmosis entre el campo semántico del amor profano y el divino es moneda común en las letras judeo-hispánicas de los siglos XI y XII, que, en la estela del *Cantar de los cantares*, celebran líricamente los amores entre Jehová y su pueblo predilecto: Israel. Lola Josa (2023: 91), que acaba de brindar una relectura del texto sanjuanista a la luz de la mística hebrea, sugiere que en los versos del *Cantar*:

se recogen las uniones, las separaciones que pautan los dos tiempos que mueven el argumento, el tiempo de la presencia y el de la ausencia, los dos tiempos de un único movimiento que es el de la fuerza unitiva del amor.

Dicho movimiento oscilatorio, que provoca una irresistible atracción hacia un punto exterior y ajeno al espacio habitual y material, es el que solicita al protagonista del romance de Encina a la hora de abandonar su casa en mitad de la noche para buscar a su amada,

cuya sola presencia puede curar su sufrimiento. Su gesto es fruto de la acción y del dinamismo, en contraste con la actitud más bien pasiva del caballero ante la muerte, que se impone con facilidad sobre su voluntad. En efecto, el retorno al punto de partida en el epílogo, si por un lado cierra en círculo el poema (como LB1), por otro lo deja abierto a otras posibilidades, contrastando con el anunciado desenlace trágico del encuentro entre el enamorado y la muerte, ya canonizado por el romancero oral.

El texto de Encina, si bien no es devoto, tampoco resulta ajeno a unas lecturas alternativas respecto a la más obvia e inmediata: su propio final abierto, coincidente con el amanecer que rompe la oscuridad de la noche e impulsa al enamorado a desandar sus pasos, sin una acción directa y definitiva de la muerte –tan solo evocada como estado anímico y latente, y no como presencia real y activa (a diferencia del motivo tradicional del Enamorado y la Muerte)–, pudo inspirar al carmelita, proporcionándole algunas ideas útiles para el núcleo de *su Noche oscura*. Ambos textos comparten cinco voces clave:

noche (v. 21)	noche (vv. 1, 11, 21, 22, 23)
cuidado (v. 31)	cuidado (v. 39)
ventura (v. 39)	ventura (v. 8)
ansias (v. 30)	ansias ³⁰ (v. 2)
durmiendo (v. 2) / dormía ³¹ (v. 6)	dormido (v. 28)

Además de este reducido, aunque significativo, vocabulario, ambos poemas presentan las siguientes afinidades:

30. Creo que *ansia* es el término central que hace de bisagra entre un texto y otro. En las concordancias de la obra de San Juan, el vocablo figura 91 veces y tiene relación con estos lexemas: «Afección, afecto, afición, amor, apetito, ardor, arrimo, asimiento, calor, caridad, codicia, concupiscencia, corazón, derretimiento, deseo, dilección, estribo, gana, golosina, gusto, hambre, inclinación, pasión, pretensión, prontitud, propiedad, sed» (Astigarraga & Borrell 1990). Como aclara Josa (2023: 141-142), si bien en el léxico hebreo la palabra *deseo* coincide con «el ansia o anhelo de ser completados por otros», lo cual provoca dolor («consume y da pena») cuando no puede cumplirse, también contiene una referencia implícita al amor que, «a diferencia del voluble y desordenado deseo, permanece, une y comporta plenitud gracias a su poder transformador, que es el que ilumina la consciencia».
31. La dialéctica entre dormir y velar, el motivo del sueño interrumpido y del desvelo provocado por un impulso incontrolable, están presentes en la tradición del romance en todas sus múltiples declinaciones, así como en la literatura mística, donde este impulso coincide con la gracia: «La gracia consiste en despertar a lo que se es. [...] El rey David lo canta (Sal, 3: 6-8): “me acosté, y dormí, y desperté; porque el eterno me sustentaba”» (Josa 2023: 126). A la reiterada presencia en el texto de Encina de los verbos *acordar/recordar*, en el sentido manriqueño de ‘despertar’ y ‘avivar el seso’, hace de contrapunto en el *éxplícit* de San Juan la anáfora del verbo *olvidar* (vv. 36, 40), cuyo sentido es precisamente ‘dejar de recordar’ o sea ‘no despertar’ de ese ‘sueño’ de paz y gracia (o estado de éxtasis y plenitud), que la amada ha alcanzado y desea prolongar inmovilizándolo *ad libitum*. El último término es, no por azar, *olvidado*, y la imagen del *cuidado* que yace inmóvil y abandonado entre las azucenas resulta harto significativa: el estímulo dinámico y el impulso hacia la búsqueda, determinados por el cuidado (que también había despertado al amado del romance de Encina), resultan del todo innecesarios mientras la amada pueda *olvidar* en los brazos del Amado los ruidos del mundo y abismarse en la plenitud de la perfección: «olvideme, / el rostro recliné sobre el Amado; / cesó todo y dejeme». Sobre el sentido del verbo *recordar* en la lírica medieval véase Gómez Moreno 2021.

La media noche pasada (v. 21)	En una noche oscura (v. 1); En la noche dichosa (v. 11)
Salime de mi posada / por ver si descansaría (vv. 23-24)	Salí sin ser notada / estando ya mi casa sosegada (vv. 4-5)
Mas ella no parecía (v. 28); E nadie non parecía (v. 44)	En parte donde nadie parecía (v. 20)
con las ansias que tenía (v. 30)	Con ansias en amores inflamada (v. 2)
Porque si falta ventura (v. 39)	joh dichosa ventura! (v. 3)
Vi venir a mi cuidado (v. 31)	Dejando mi cuidado (v. 39)

Al leer de consuno los dos poemas se advierte que ambos episodios se desarrollan según dos ejes narrativos opuestos, aunque complementarios: 1) un movimiento descendiente (el del romance «Yo me estaba reposando»), que va del sosiego del sueño, alterado por el desvelo, a la frustración final, determinada por la no aparición de la amada y el regreso a la soledad; 2) un movimiento ascensional —el de *Noche oscura*, como sugiere Caravaggi (1995: 21)— que pasa de la vigilia y salida nocturna en busca del Amado al estado de plenitud y sosiego que el alma experimenta tras el encuentro. Si el enamorado de Encina despierta de su reposo por sufrir la pena de la soledad, el Amado de San Juan se quedará dormido en el regazo de la amada, que a su vez abandona todo cuidado y se entrega al más «sereno appagamento» (Caravaggi 1995: 23). («quedeme y olvideme / [...] / cesó todo y dejeme / dejando mi cuidado», vv. 36, 38-39). Los dos poemas diseñan, juntos, un círculo y concurren en la representación del amor como unión que culmina en aquella dimensión extrarreal y atemporal que es la del sueño y en aquella «noche serena / con llama que consume y no da pena». ³² Al deseo frustrado del protagonista del romance de Encina, cuya «dolencia de amor» no pudo curarse con la «presencia y la figura» ³³ de la amada, corresponde la perfecta transformación de la amada en el Amado del poema de San Juan.

También conviene observar el lugar que «Yo me estaba reposando» ocupa dentro del *Cancionero* que el propio Encina cuidó, organizó y publicó en 1496. El poema es el último de la sección IV, la de los romances y sus deshechas, que enlaza con la siguiente, compuesta por canciones y villancicos devotos. Como se desprende del siguiente esquema (tomado de Bustos Táuler 2010), el romance se coloca, por tanto, en un puesto destacado entre los ejemplos del más exquisito lirismo profano y su sublimación en clave cristiana.

32. Últimos versos de la Canción 38 (Cruz 2023: 44). Según sintetiza Josa (2023: 251), «la “unión interior de Dios” es la “unión de amor” y un ininterrumpido amar como el mismo Dios, porque Dios es ‘Uno’ y es ‘Amor’. El número lo dice, los reúne. La ‘Unidad’ es principio y fin de cuanto existe, cuyo sentido depende solo del amor, del amor que es Dios». Este motivo de la sublimación del encuentro entre dos unidades distintas que se funden en una dimensión horizontal ilimitada e infinita vuelve a revitalizarse, a lo profano, en *La voz a ti debida* de Pedro Salinas, que tanto participa de los ecos de la poesía cancioneril y renacentista sacro-profana. Véanse Fava 2009 y Gargano 2023b: 601-609.

33. Véanse los versos de la estrofa 11 del *Cántico B* (Cruz 2023b: 47).

ID	N.º	Rúbrica	Íncipit
		ROMANCES Y VILLANCICOS	
397	106	Romance	¿Qué es de ti, desconsolado?
3740 D 3698	106D	Villancico	Levanta, Pascual, Levanta
0764	107	Romance	Por unos puertos arriba
3139 D 0764	107D	Villancico	¿Quién te traxo, cavallero?
3698	108	Romance	Mi libertad en sossiego
3737 D 3698	108D	Villancico	Si amor pone las escalas
1141	109	Romance	Yo me estaba reposando
		ROMANCES Y VILLANCICOS DEVOTOS	
4511	110	Canción a Nuestra Señora	Pues que tú, Virgen, pariste
3949 D 4511	110D	Villancico	Pues que tú, Reina del cielo
4512	111	Canción	Esposa y Madre de Dios
4513 D 4512	112	Villancico	Quien tuviere por señora
4514	113	Canción	¡O Madre del Rey del cielo!
3867 D 4514	113D	Villancico	¿A quién devo yo llamar?
4515	114	Canción a los tres reyes magos	Reyes santos que venistes
3871 D 4515	114D	Villancico	¡Oh Reyes Magos benditos!
4516	115	Canción en nombre del nuestro muy esclarecido principe Don Juan	Bendita Virgen María
3816 D 4516	115D	Villancico	El que rige y el regido

Álvaro Bustos demuestra en su estudio sobre el *Cancionero* de Encina que la *dispositio* de todo el volumen y concretamente de estas secciones sigue un diseño bien preciso:

creo que Encina, al ordenar de este modo sus textos, persigue un hilo conductor concreto que subyace a muchos de ellos. Y me parece que es posible espigar relaciones intertextuales evidentes entre unas composiciones y otras, cualquiera que sea el género (romance, canción, villancico) al que pertenecen. (Bustos Táuler 2010: 278)

En efecto, Encina parece haber apostado por una arquitectura definida o, para decirlo con Santa Teresa y glosando a Rambaldo, siguió un *camino de perfección* que razona la secuencia de los textos. El romance de abertura de la sección, «¿Qué es de ti, desconsolado?» (n. 106), seguido por el villancico «Levanta, Pascual, levanta» (106D), exalta la reconquista de Granada por los Reyes Católicos (dedicatarios de la obra) y defensores de la cristianidad; un texto, según aclara Bustos Táuler (2010: 280), «construido con una pretensión moralizante y propagandística evidente». El segundo texto, «Por unos puertos arriba» (n.º 107), es «un conocido romance trovadoresco en el que se narra el camino errático de un caballero desamorado» (Bustos Táuler 2010: 281); el caballero «lastimado de tristura» (v. 4) penetra en el fondo de una selva («métese de mata en mata / por la mayor espesura», vv.

11-12), espacio simbólico por excelencia que recuerda a la selva dantesca. En la deshecha siguiente, «¿Quién te traxo cauallero / por esta montaña oscura?» (107D), hallamos el encuentro entre el mundo cortesano y el rústico (lo culto y lo popular) a través del diálogo entre un caballero y un pastor que platican sobre el poder *democrático* del amor. En el v. 15, el primero declara la inercia de su vivir desamorado: «ando muerto sin que muera», que si bien dentro de los tópicos y paradojas cancioneriles, no queda tan lejos de la más famosa declaración «Vivo sin vivir en mí», atribuida alternativamente a Santa Teresa y a San Juan de la Cruz (Cruz 2023a: 77; Cruz 2023b: 210-212). Tampoco es casual que uno de los dos pastores que dialoga con el caballero atienda por Domingo Pascual, que no es solo un nombre rústico habitual en la onomástica literaria, sobre todo enciniana, sino que alude y prefigura, implícitamente, el motivo de la muerte y la Resurrección de Cristo.

El vínculo con el texto siguiente, «Mi libertad en sosiego», también célebre y omnipresente en pliegos y cancioneros del siglo XVI (Laskaris 2024), lo aclara Bustos Táuler (2010: 287) al sostener que este:

bien podría constituir un canto del caballero en el que narra alegóricamente el proceso de su enamoramiento pasado. La noche, momento en el que todos duermen, se convierte en aliada y confidente del caballero para la narración de sus cuitas de amores, un motivo nada infrecuente en nuestro romancero trovadoresco y lírico. No parece aventurado suponer que Encina se aprovechara de esta circunstancia —la posibilidad de insertar otro romance entendiéndolo como una supuesta narración nocturna del amante enamorado— para reforzar el engarce del romance con el hilo argumental de la historia esbozada.

La sección romanceril de 96JE se cierra con «Yo me estaba reposando», cuya peculiaridad dentro del repertorio es que se trata del único de la serie que no va acompañado por su villancico. Bustos Táuler ha justificado las razones de esta singularidad, básicamente de orden tipográfico,³⁴ reflexionando sobre su posición final, cual broche del microciclo narrativo: «creo que Encina aprovecha claramente la circunstancia del hilo argumental y las relaciones intertextuales que ha ido tendiendo en esta sección para proseguirlo con esta composición final» (Bustos Táuler 2010: 291). Non en balde, la propia naturaleza de la serie daría pie para pensar en una ordenación textual pensada para su puesta en

34. Tanto Beltran (1999) como Bustos Táuler (2010) hacen hincapié en la meticulosa construcción tipográfica del incunable del *Cancionero*, donde el equilibrio entre la letra negra y el blanco del papel se ha guardado con extraordinario esmero: «el conjunto de romances y sus deshechas ocupa exactamente un folio de la sección titulada *Romances y canciones con sus deshechas* (en concreto, el fol. LXXXVII^rv). Conociendo el modo de proceder del autor y su extremado cuidado por todo lo relativo a la organización, compilación y edición de su propia obra literaria, el hecho resulta enormemente revelador. Comprendemos ahora por qué se limitó a ofrecer el verso inicial de dos de las siete composiciones: de haberlas copiado enteras, el resultado habría sido considerablemente más extenso y difícilmente habría hecho coincidir el final del último romance con el final de una página» (Bustos Táuler 2010: 292). Nuestro texto ocupa enteramente la columna de la derecha del fol. LXXXVII^v encajando perfecta y armónicamente en la plana. La serie siguiente debía empezar, como es natural tratándose de una nueva serie, en el recto del folio; la presencia de una deshecha hubiera descompuesto la maquetación del ejemplar. Por otro lado, la ausencia de la misma, dejando al romance sin su glosa o apéndice, hace que este mantenga toda su consistencia textual y su misma *ambigüedad*.

escena.³⁵ Bustos no profundiza, en cambio, sobre la relación con la serie de canciones y villancicos devotos que sigue a la serie de romances y que se justifica en virtud de la proyección del amor cortés hacia una tipología de amor idealizada, y hasta divinizada, que algunos cancioneros líricos cuatrocentistas experimentan, siguiendo, más o menos de cerca, el modelo de Dante y Petrarca (Salinas 1947; Gerli 1980). El poder absoluto del amor, representado en términos humanos en la serie de romances con sus deshechas, parece evolucionar en los sucesivos textos devocionales hacia la propia sublimación del Amor todopoderoso en clave cristiana, explicitada aquí a través del misterio de la encarnación y de la *humanización* divinas.³⁶

Si Juan de Yepes conoció el *Cancionero* de su tocayo Encina a través de cualquiera de sus reediciones quinientistas, no debió de ignorar esta organización textual, cuyo elemento central y bisagra es el romance «Yo me estaba reposando» (109).

El ingenio sensible y fervoroso del carmelita no pudo no orillar los caminos potenciales de interlocución entre temas cultos y populares, sacros y profanos, que el clérigo salmantino había cristalizado y difundido, sabedor de la eficacia lírica de su mensaje.

La propia circulación autónoma independiente de «Yo me estaba reposando» y su articulada y variada tradicionalización hacen altamente probable su lectura en el entorno carmelita y su asimilación por San Juan, que hubo de ver en el doble motivo del enamorado sin interrupción que sale en plena noche para buscar a su amada y del caballero que sueña con la suya y es despertado por la Muerte la síntesis de la experiencia mística: el alma, inflamada de pasión, sale de su cárcel corporal, despojándose de todo lo contingente, para alcanzar en las entrañas de la noche la divina luz. Recordemos que «para que un alma llegue al estado de perfección, ordinariamente ha de pasar primero por dos maneras principales de noches, que los espirituales llaman purgaciones o purificaciones del alma. [...] No se sale de las penas y angustias de los retretes de los apetitos hasta que estén amortiguados y dormidos» (Cruz 2023a: 258-259).

Una «cárcel denigrante», como la define Josa, fue el espacio tan oscuro como estrecho en el que se gestó una de las experiencias más deslumbrantes de la poesía española de todos los tiempos³⁷. Allí, entre 1577 y 1578, el fraile carmelita apuntó en un cuaderno unos cuantos poemas y las primeras treinta y una liras del *Cántico*. Buena parte del texto brotó, por tanto, de una

experiencia de abandono, oscuridad, hambre y sufrimiento, y de la meditación, podríamos decir corporeizada en la que convirtió aquella experiencia, una meditación imbuida de los

35. «Considero razonable suponer que tras esta peculiar organización unitaria de las siete composiciones se esconde un sencillo espectáculo musical y dramático que muy bien pudo llevar Encina a las tablas en el palacio ducal de los Duques de Alba en Alba de Tormes. Es la explicación más razonable a la peculiaridad de las deshechas pastoriles, a la dramaticidad evidente de los textos y al hecho —incontestable— de que todas las piezas fueron musicadas» (Bustos Táuler 2010: 295).

36. La línea del Amor es la que enlaza también la serie de nueve romances que compuso San Juan de la Cruz y que van desde la encarnación del Verbo/Padre al principio de los tiempos (Romance 1, «En el principio moraba») hasta la encarnación del Verbo/Hijo «en el vientre de María» (romance 8, «Entonces llamó un arcángel», v. 12). Cruz 2023b: 221-233.

37. «En una oquedad de seis pies de ancho y unos diez de largo, con un respiradero de tre dedos, fue concebido el *Cántico espiritual*. Allí fray Juan permaneció encarcelado durante casi nueve meses, en un espacio insalubre [...] en el convento de Nuestra Señora del Carmen, en el extremo oriental de Toledo» (Josa 2023: 53).

principales misterios de la espiritualidad judeocristiana. [...] se trataba, por tanto, de un cuaderno de poesía de muerte y resurrección. (Josa 2023: 57-58)

Unas circunstancias que recuerdan, aunque con mayor dramatismo, las descritas en el romance «Yo me estava en la mi çelda» de LB1, o bien en «Gritando va el caballero», que sigue al enciniano «Yo me estaba reposando» en el *Libro en el qual se contienen cinquenta romances* (RM936), y cuyo protagonista es otro caballero desdichado, Juan Manuel, de luto por la pérdida de la amada, que construye en un lugar apartado una «casa de tristura» donde morar contemplando su sepulcro hasta la venida de la muerte (Rodríguez-Moñino 1962: 171-172).

El momento más propicio resulta ser, por tanto, el de la noche que San Juan visualiza en tres fases de acercamiento a la plenitud:

la primera, que es la del sentido, se compara a prima noche, que es cuando se acaba de carecer del objeto de las cosas; y la segunda, que es la fe, se compara a la medianoche, que totalmente es oscura; y la tercera, al despiciente, que es Dios, la cual es ya inmediata a la luz del día. (Cruz 2023a: 261)

Este tríptico nocturno también aflora en el romance de Encina, que insiste en la progresión de la oscuridad de la noche a la luz del nuevo día: «levanteme muy sin tiento / de la cama en que dormía. / [...] / La media noche pasada, / ya que era cerca del día, / salime de mi posada / por ver si descansaría. / [...] / Como vi que esclarecía, / a mi casa, sospirando, / me volví sin alegría» (vv. 5-6, 21-24, 46-48). El epílogo melancólico del romance del salmantino que nos mostraba al caballero triste y desamparado de vuelta a su hogar, prefigura la experiencia del místico cuando, concluido el arrebató y el éxtasis de la unión con Dios, debe volver a la realidad de su estado. La misma presencia accesoria, y apenas aludida, de la muerte, que no tiene en el texto de Encina la trascendencia y el protagonismo que cobra en el romancero oral, se antoja relevante a la hora de establecer sus lazos con la *Noche oscura* de San Juan y desdibujar aquel «no sé qué / que se halla por ventura»³⁸ y que ambos poemas —el del clérigo y el del carmelita— «quedan balbuciendo».³⁹

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO, Dámaso (2008), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, (1ª ed. 1981).
- ASTIGARRAGA, Juan L., & Agustín BORRELL (1990), *Concordancias de los escritos de San Juan de la Cruz*, Roma, Edizioni del Teresianum. <https://sanjuandelacruz.online/concordancias-de-los-escritos-de-san-juan-de-la-cruz/> [consulta: 09/06/2024].
- BELTRAN, Vicenç (1999), *Tipología y génesis de los cancioneros. El Cancionero de Juan del Encina y los cancioneros de autor*, en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 27-53.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro (2010), *Tradición y novedad en la poesía de Juan del Encina: el Cancionero de 1496*, Madrid, e-prints UCM. <http://eprints.ucm.es/11455/> [consulta: 09/06/2024].

38. Glosa a lo divino de la letrilla «Por toda la hermosura» incluida por Pedro de Padilla en su *Thesoro de varias poesías* (1580). Cruz 2023a: 118.

39. Según reza el verso 35 del *Cántico espiritual* (Cruz 2023b: 13) «un no sé qué que quedan balbuciendo».

- BUSTOS TÁULER, Álvaro (2012), «“Del actor deste libro”: sobre el *Cancionero de la Biblioteca Británica* (LB1) y el de Juan del Encina (96JE)», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 1, pp. 41-78. <https://doi.org/10.14198/rcim.2012.1.02>
- CARAVAGGI, Giovanni (ed.) (1995), San Juan de la Cruz, *Poesía*, Napoli, Liguori Editore.
- CARAVAGGI, Giovanni (ed.) (2022), San Giovanni della Croce, *Cantico spirituale*, Varzi-Pavia, Guardamagna - Parrocchia del Carmine.
- CATALÁN, Diego (1970), *Por campos del romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*, Madrid, Gredos.
- COTARELO, Emilio (ed.) (1928), *Cancionero de Juan del Encina. Facsímil de la primera edición, patrocinado por el Ministerio de Asuntos Exteriores de España*, Madrid, Real Academia Española, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos [reimpr. Madrid, Arco/Libros, 1989]. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cancionero-de-juan-del-encina-primera-edicion-1496--0/html/> [consulta: 09/06/2024].
- CRUZ, San Juan de la (2023a), *Obras completas*, ed. Lucinio Ruano de la Iglesia, Madrid, BAC [8ª reimpr. de la segunda ed. de 1991].
- CRUZ, San Juan de la (2023b), «*Cántico espiritual*» *poesía completa*, ed. María Jesús Mancho Duque, Madrid, RAE.
- DIEGO SÁNCHEZ, Manuel (1999), *Bibliografía sistemática de San Juan de la Cruz*, Madrid, Espiritualidad. <https://sanjuandelacruz.online/bibliografia-sistemática/B> [consulta: 09/06/2024].
- DUMANOIR, Virginie (ed.) (2022), *Romancero cortés manuscrito*, coord. Josep Lluís Martos, Alacant, Universidad d'Alacant («Cancionero, Romancero e Imprenta», 4).
- DUMANOIR, Virginie (2024), «El romance y el villancico de Juan del Encina en el pliego poético 97*JJ: estudio y edición crítica», *Estudios Románicos*, 33, pp. 69-86. <https://doi.org/10.6018/ER.579311>
- DUTTON, Brian (1990-1991), *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 7 vols.
- FAVA, Francesco (2009), *Amor y sombras. Lettura di «La voz a ti debida» di Pedro Salinas*, Pisa, ETS.
- GARCÍA-CERVIGÓN DEL REY, Inmaculada (2019), *La etapa de esplendor de la imprenta manual toledana. Repertorio tipo bibliográfico (1498-1550)*, Madrid, Universidad Complutense [tesis doctoral].
- GARGANO, Antonio (2023a), «“Discutere umbram”. Imagen y símbolo de la noche entre Garcilaso de la Vega y san Juan de la Cruz», en *Del Lazarillo a Alberti. Ensayos de literatura, entre tradición e interpretación*, Berlín, Peter Lang, pp. 109-132. <https://doi.org/10.3726/b20188>
- GARGANO, Antonio (2023b), «“Amor en vilo”. Entre Garcilaso y Salinas», en *Del Lazarillo a Alberti. Ensayos de literatura, entre tradición e interpretación*, Berlín, Peter Lang, pp. 601-609. <https://doi.org/10.3726/b20188>
- GARVIN, Mario (2015), «El Libro de cincuenta romances: historia editorial de un impreso perdido», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 131/1, pp. 36-56. <https://doi.org/10.1515/zrp-2015-0003>
- GARVIN, Mario (2020), «El Libro de cincuenta romances: constitución y contenido», *Estudios Románicos*, 29, pp. 195-208. <https://doi.org/10.6018/ER.415741>

- GARVIN, Mario (2022), «*Libro de cincuenta romances (POECIM/20*LR)*», en *POECIM: Poesía, Ecdótica e Imprenta*, coord. Josep Lluís Martos, Alicante, Universitat d'Alacant. <https://cancioneros.org/poecim/poecim20lr> [consulta: 09/06/2024].
- GERLI, E. Michael (1980), «*Eros y agape: el sincretismo del amor cortés en la literatura de la baja Edad Media castellana*», en *Actas del VI Congreso de la Asociación de Hispanistas*, ed. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg, Toronto, University of Toronto - AIH, pp. 316-319.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (2021), «El inicio de las *Coplas manriqueñas*: “Despierta el alma dormida”», *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, 26/151, pp. 11-17.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (1993), «La tradición en la técnica poética de San Juan de la Cruz», en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, 1, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 205-219.
- HIGASHI, Alejandro, & Mario GARVIN (eds.) (2021), *El cancionero de romances de Martín Nucio*, coord. Josep Lluís Martos, Alicante, Universitat d'Alacant («Cancionero, Romancero e Imprenta», 3).
- JOAQUIM, Manuel (ed.) (1940), *O Cancioneiro Musical e Poético da Biblioteca Pública Hortensia*, Coimbra, Instituto para a Alta Cultura.
- JONES, Royston O. (1976), *Juan del Encina and Posterity*, en *Medieval Hispanic Studies presented to Rita Hamilton*, ed. Alan D. Deyermond, Londres, Tamesis Books, pp. 99-106.
- JONES, Royston O., & Carolyn R. LEE (eds.) (1975), *Juan del Encina, Poesía lírica y Cancionero musical*, Madrid, Castalia.
- JOSA, Lola (2023), *Cántico espiritual / San Juan de la Cruz. Nueva edición de Lola Josa a la luz de la mística hebrea*, Barcelona, Lumen - Penguin Random House [1ª ed.: 2021].
- LASKARIS, Paola (2023), «“Tan agena de consuelo”: un romance mariano conservado en el ms. II-1579 de la Real Biblioteca», *Revista de Filología Románica*, 40, pp. 71-81. <https://dx.doi.org/10.5209/rfrm.87818>
- LASKARIS, Paola (2024), «“Quando yo no os conocía”: glosa a un romance de Juan del Encina», *Cuadernos AISPI*, 23, pp. 97-118. <https://doi.org/10.14672/1.2024.2473>
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1946), «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV», *Revista de Filología Hispánica*, 8, pp. 121-130.
- LOBERA SERRANO, Francisco, & Norbert VON PRELLWITZ (1979), «Sulla poetica di San Juan de la Cruz: *En una noche oscura* (I parte)», *Studi Ispanici*, pp. 81-104.
- LOBERA SERRANO, Francisco, & Norbert VON PRELLWITZ (1980), «Sulla poetica di San Juan de la Cruz: *En una noche oscura* (II parte)», *Studi Ispanici*, pp. 71-119.
- LÓPEZ CASTRO, Armando (2020), «Teresa de Ávila y la poesía cancioneril», *Lectura y signo*, 15, pp. 189-204. <https://doi.org/10.18002/lys.v0i15.6472>
- MARTÍN, Adrienne L. (2014), «Antisemitismo canino en las *Coplas del perro de Alba*», *Creneida*, 2, pp. 289-315. <https://doi.org/10.21071/calh.v0i2.3537>
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.) (1928), *Flor nueva de romances viejos que recogió de la tradición antigua y moderna*, Madrid, La Lectura.
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel (ed.) (1882), *Romancerillo catalán: canciones tradicionales*, Barcelona, Álvaro Verdaguer.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed.) (1996), *Juan del Encina, Obra completa*, Madrid, José Antonio de Castro y Turner.
- RAMBALDO, Ana (ed.) (1978), *Juan del Encina, Obras completas*, Madrid, Espasa Calpe.
- RENNERT, Hugo Albert (1895), *Der Spanische Cancionero des Brit. Mus. (MS. ADD. 10431): zum erstenmal herausgegeben mit einleitung und anmerkungen*, Erlangen, Verlag von Fr. Junge.

- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1962), *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq, siglo XVI. Edición en facsímil precedida por un estudio bibliográfico*, Madrid, Estudios Bibliográficos.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997), *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, ed. corregida y actualizada por Arthur Lee-Francis Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia.
- ROMEU FIGUERAS, José (ed.) (1965), *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. IV-1 y IV-2. Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI). Volúmenes 3-A y Volúmen 3-B*, Madrid, CSIC, Instituto Español de Musicología.
- ROVIRA CERDÀ, Helena (2020), *El romance de «El enamorado y la muerte» y otros textos afines en la literatura y el folclore catalanes*, en *Viejos son pero no cansan: novos estudos sobreo romanceiro: V colóquio Internacional do Romanceiro*, (Coimbra, 22-24 de Junho de 2017), coord. Sandra Boto, Jesús Antonio Cid, Pere Ferré, Coimbra-Madrid-Faro-Lisboa, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal - Centro de Investigaçao em Artes e Comunicaçao - Centro de Literatura Portuguesa e Instituto de Estudos de Literatura e Tradiçao, pp. 411-438.
- SALINAS, Pedro (1947), *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- TEMPRANO, Juan Carlos (1973), «El Arte de poesía castellana de Juan del Encina (edición y notas)», *Boletín de la Real Academia Española*, 53, pp. 321-350.
- TORRES JIMÉNEZ, María Jesús (2015), *Los romances de San Juan de la Cruz. Contextualización histórico-literaria y análisis intertextual*, Málaga, Universidad de Málaga, Publicaciones y Divulgación Científica [tesis doctoral].
- WARDROPPER, Bruce W. (1958), *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente.